

Dohnányi Hárfa-concertinójának kérdései

„*Amire a hárfa való*”

1956 nyarán, a Hárfa-concertino (op. 45) befejezése után négy évvel Dohnányi a következőket írta Kurt Stone-nak, az Associated Music Publishers képviselőjének:

Némi nézetkülönbség támadt Edna Philips [sic] és köztem, amit most nem akarok részletezni. Ő túlságosan a Salzedo-iskola hatása alatt áll, amely mindent csinál a hárfaival csak azt nem, amire az való.¹

A tartózkodó megfogalmazás, mint azt sejthetjük, mélyebb érzéseket, sőt indulatokat leplez. Egészen a közelmúltig azonban csak feltételezéseink lehettek arról, miféleket, hiszen a Concertino keletkezési körülményeiről alig lehetett valamit tudni. A műjegyzékek 1952 nyarára datálják a kompozíciót;² Dohnányi ekkorra már a harmadik tanévét zárta le a Florida State University zongora- és zeneszerzés-professzoraként, és a tallahassee-i letelepedés első nehézségeit jórészt maga mögött hagyva, otthonos polgára volt az Egyesült Államoknak – habár az állampolgárságra még pár évet várnia kellett. Ennél többet az életrajzíróktól sem tudunk meg: mintha szándékosan hallgatnának a darab születésének körülményeiről. Marion Ursula Rueth a Dohnányi tallahassee-i éveiről szóló szakdolgozatában épp úgy

¹ „I had with Edna Philips some differences which I don't want to discuss now. She is too much under the influence of the Salzedo School which makes the Harp to everything, only not to what it is made for.” Dohnányi levele Kurt Stone-nak (AMP), 1956. június 22. (MTA BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport Dohnányi-gyűjteménye [a továbbiakban MZA Dohnányi], MZA-DE-Ta-Script 81044).

² Podhradszky Imre, „The Works of Ernő Dohnányi”, *Studia Musicologica* 6 (1964), 357–373; James A. Grymes, *Ernst von Dohnányi. A Bio-Bibliography* (Westport, Connecticut–London: Greenwood Press, 2001) = *Bio-Bibliographies in Music*, no. 86.; Kiszely-Papp Deborah, *Dohnányi Ernő* (Budapest: Mágus Kiadó, 2001) = Berlász Melinda (szerk.), *Magyar Zeneszerzők* 17.

nem említi,³ mint Dohnányi harmadik felesége, Zachár Ilona (Ilona von Dohnányi) a visszaemlékezéseiben, az *A Song of Life*-ban.⁴ Még Vázsonyi Bálint, a Dohnányi-kutatás úttörője is, aki pedig igyekezett minden életrajzi eseménnyel és darabbal elszámolni könyvében, mindössze annyit jegyzett meg róla:

Az 1952-ben keletkezett Concertino hárfára (op. 45) csak 1963-ban került bemutatásra, és ma is még avatott tolmácsra vár. A hangszerelés problémáiban oly tökéletesen eligazodó Dohnányi, nemcsak ötletes és szép, de egyúttal hálás darabbal ajándékozta meg ezt a mostohán kezelt műfajt.⁵

Különös módon a hagyatékban is alig maradt fenn olyan dokumentum, amelyben egyáltalán említésre kerül a Concertino.⁶ A kevés nyomok egyikét, amelyen elindulhatunk, éppen a fentebb idézett levél jelenti: ebből kiderül ugyanis, hogy a mű valamiféle felkérésre készült. Ám a műjegyzékek tanúsága szerint Dohnányi nem ajánlotta senkinek darabját. Így fordulhatott elő – következett az utókor –, hogy késve, csak a szerző halála után mutatták be, s ezzel az egyetlen olyan, nagyobb apparátusú műve lett a szerzőnek, melyet ő maga soha nem hallhatott. Az AMP-nek írt levél 2006-os felbukkanásának köszönhetően azonban egyértelművé vált, hogy Dohnányi Concertinója eredetileg Edna Rosenbaum Phillips (1907–2003) számára készült. S valóban: az autográf partitúra-tisztázat címlapjának tanúsága szerint is létezett valamiféle ajánlás, ám ennek szövegét a szerző utóbb akkurátusan átsatírozta.

A konfliktus oka persze könnyen megfejtethető – a levélidézetből is kiderül. A Philadelphiában működő, neves hárfaművésznő, Edna Phillips a modern hárfajáték atyjának, Carlos Salzedónak egyik legkiválóbb tanítványa volt.⁷ Nevét azzal írta be a zenetörténetbe, hogy a 20. századi amerikai

³ Marion Ursula Rueth, „The Tallahassee Years of Ernst von Dohnányi”, MA thesis (Florida State University, Tallahassee, 1962).

⁴ Ilona von Dohnányi, *Ernst von Dohnányi. A Song of Life*, James A. Grymes (ed.) (Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis 2002).

⁵ Vázsonyi Bálint, *Dohnányi Ernő* (²Budapest: Nap Kiadó, 2002), 298.

⁶ A Concertino keletkezési körülményeit először disszertáciomban (2010) írtam le, lásd Kusz Veronika, *Dohnányi amerikai évei* (Budapest: Rózsavölgyi, 2015), 132–139.

⁷ Saul Davis Zlatkovsky, „In Memoriam: Edna Phillips Rosenbaum”, *The American Harp Journal* 19/3 (Summer 2004), 55.

hárfairodalom számos darabját neki ajánlották: a kortárs repertoár szűkössége miatt ugyanis több megbízást adott zenekari hárfaművek komponálására, amihez a pénzügyi háttérét üzletember férje biztosította számára.⁸ Phillips azonban elkötelezett híve volt a modern, új hangszínekkel és játéktechnikával kísérletező Salzedó-irányzatnak, s az idős korában is megingathatatlanul konzervatív, az amerikai recenziókban az „utolsó romantikusként”⁹ jellemzett Dohnányival nem tudott együttműködni.

Aligha lehet persze meglepő, hogy az ütőhangszerszerű játékmódtól saját hangszerén is idegenkedő zeneszerző nem alkalmazta a Salzedó iskola-teremtő munkájában, a *Modern Study of the Harp*-ban tárgyalt effektusokat – például a papírdarabok húrok közé csúsztatását, a húrok körömmel való ütögetését vagy különböző pontjain való játékot.¹⁰ Szó se róla, beszerezte a Salzedó-könyvet, de a privát könyvtárában fennmaradt példány makulátlan állapota arról tanúskodik, hogy – finoman szólva – nem vált mindennapi olvasmányává. De hogy akkor „mire való” Dohnányi szerint a hárfa? Zenekari műveiben a hangszer általában figurált vagy akkordikus harmóniasort játszik, s csak ritkán kap tematikus szerepet, olyankor is többnyire más hangszercsoportokkal együtt. A sajátos hangszín megjelölésének sokszor a nagyformát artikuláló szerepe van az adott kompozícióban (például új formaszakasz kezdetét jelzi, vagy tematikus visszatérést hangsúlyoz),¹¹ s gyakran a csúcspontokra tartogatja a szerző.¹² E nem különösebben karakterisztikus hárfakezelést néhány esetben invenciózusabb elemek színezik, amelyek talán 20. század eleji francia szerzők, elsősorban Debussy és Ravel hatását mutatják, bár az ő megoldásaiknál mechanikusabbak. A számos hangszerelési érdekességet tartalmazó *Gyermekdal-variációkban* például a hárfa egyaránt szereplője különböző, figyelemfelkeltő gesztusoknak (mint például a szólóhangszerével ellentétes irányú *glissando*

⁸ Például Harl McDonald: *Suite from Childhood Concerto*, Vincent Persichetti: *Serenade no. 10*, Paul White: *Sea Chanty Quintet*. Többek között e művek kézírata is a University of Illinois at Urbana-Champaign zenei könyvtárának Edna Rosenbaum Phillips-gyűjteményében található.

⁹ Lásd például a következő recenzió címét: Clarence Jones, „Florida’s Youthful Oldsters: Last of the Romantic Age Masters Not Slowing Down”, *The Florida Times-Union* (1958. október 5.).

¹⁰ Carlos Salzedó, *Modern Study of the Harp* (New York: Schirmer, 1920).

¹¹ Ezek mindegyikére találunk példát a fizs-moll szvitben (op. 19): a nyitótétel 4. variációjának homogén textúráját és aszimmetrikus frázisait a hárfa megszólalásai teszik átláthatóbbá; a Scherzóban a hárfa csak a triótól kezdve jelenik meg; az utolsó tétel végén pedig a nyitó számból visszaidézett anyaghoz társul a hárfa.

¹² Mint például a *Szimfonikus percek* (op. 36) variációs tételének éteri 3. változatában vagy a fizs-moll szvit nyitótételének méltóságteljes záró variációjában

az 1. variációban) és speciális zenei karakterábrázolásoknak (mint például a „zenélő óra” megidézése az 5. variációban).

A hagyományos hárfakezelés persze nem lehet meglepő Dohnányi életművének ismeretében. Hiszen ha idős korában tett is néhány tétova lépést a kortárs zeneszerzés-technikák irányába – lásd például a meglepően diszszonáns hangzású zongoradarabot, a *Burlettát* (op. 44/1) vagy Szólófuvola-passacaglia (op. 48/2) tizenkéthangú témaindítását – stílusa mindig meglehetősen konzervatív maradt. Így már önmagában az is különösnek, sőt kissé rejtélyesnek látszik, hogy egyáltalán felmerült a Phillipsszel való együttműködés lehetősége. Vajon milyen reményekkel fogadta el a megbízást a zeneszerző, és pontosan mi történt kettejük között? Miért övezi hallgatás a művet az életrajzokban, miért nem játszották Dohnányi életében, s miért nem tartozik azóta sem a hárfairodalom gerincéhez? Az alábbiakban elsősorban ezekre a kérdésekre keresünk választ.

A megrendelések szerepe Dohnányi amerikai éveiben

Dohnányi amerikai hagyatéka nem bővelkedik tehát a hárfadarab keletkezésével kapcsolatos forrásokban. Nemrégiben azonban új dokumentumok bukkantak fel: nevezetesen a zeneszerző feleségének, Zachár Ilonának személyes naplói. A tíz amerikai év szinte minden napját dokumentáló, vaskos füzetek Dohnányi egykori otthonából, a jelenleg mostohaunokája, Dr. Seán E. McGlynn tulajdonában álló, tallahassee-i házból származnak, s ahhoz a hagyatékrészhez tartoznak, amelyet az örökös 2014-ben ajándékozott a Magyar Tudományos Akadémiának. A bennük foglalt, kimondottan személyes jellegű információk miatt a naplók csak előzetes engedélykérés után kutathatók, és digitalizálásukat követően várhatóan visszakerülnek Floridába.

Tudni való, hogy Zachár Ilona íróembernek vallotta magát, s néhány, még Magyarországon kiadott zeneszerző-életrajzának sikerén felbuzdulva az emigrációt követő években is igyekezett publikációs lehetőséghez jutni.¹³ Rövid argentinai tartózkodásuk alatt meg is jelent egy regény tollá-

¹³ Még Magyarországon megjelent könyvei például: *Rossini, a melódia királya* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1942), *Bellini* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1942), *Donizetti, egy nagy zene-költő élete* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1944); illetve: ... és terjesztém a szent tüzet I–II. (Grill Károly Könyvkiadóvállalata, 1942) (utóbbi tárgya Kazinczy). A szerző mindegyik esetben S. [Salaczné] Zachár Ilona.

ból,¹⁴ ám az Egyesült Államokban minden igyekezete ellenére sem tudta megjelentetni írásait – legalábbis Dohnányi halála előtt.¹⁵ Jól szemlélteti Zachár szinte grafomán eltökéltségét, hogy a régebbi és újabb regénytervek, a Dohnányi visszaemlékezésein alapuló életrajz, az *A Song of Life*, valamint férje teljes hivatalos levelezése, s persze a Magyarországon maradt család-résszel való intenzív kapcsolattartás mellett még arra is jutott energiája, hogy naplóban rögzítse mindennapjaik történetét. Mivel ezeket a szövegeket nem a nyilvánosságnak szánta, azok idegen szemnek meglehetősen töredékesnek, zavarosnak tűnnek. Ily módon még a Dohnányi amerikai élet-történetében jártas kutató számára is kevésbé használhatók – legalábbis önmagukban. Ilona Magyarországra írt családi leveleivel párhuzamosan, mintegy azok kiegészítéseként olvasva azonban rendkívül értékesnek bizonyulnak, hiszen Dohnányiék emigrációs sorsának, s az arról való gondolkodásoknak mellbevágóan őszinte tükrét adják.

Olykor az is előfordul, hogy a naplók máshonnan nem rekonstruálható információt tartalmaznak. Így derült ki például, hogy a Hárfa-concertino megrendelésére az eddig feltételezettnél jó egy évvel korábban, már 1951 tavasza előtt sor került. Úgy tűnik azonban, Dohnányinak nem fűlt igazán a foga ehhez a munkához, s a pénzügyi megfontolásokat háttérbe szorítva inkább zongoradarabokat komponált: „nagy boldogság nekem – írta erről Ilona. – Igaz, hogy ha hárfa művet írt volna, akkor fizetett volna rá az a new yorki hárfaművésznő, de így is nagyon boldog vagyok ezzel a zongoradarabbal, a Burletta-val.”¹⁶ Dohnányi tévovázása nem meglepő: több alkalommal kifejtette ugyanis, hogy megrendelésre roppant nehezen dolgozik. Egy másik, ez idő tájt készült kompozíciója, az *Amerikai rapszódia* (op. 47) kapcsán például ezt olvassuk visszaemlékezésében:

Mint a levélfírást, melyet különösen utáltam, mert nagyon nehezemre esett [...] kompozícióimat is halogatni szerettem, annál is inkább, mert nem akartam alkotni inspiráció nélkül. [...] akkor szerettem csak írni, ha legalább bizonyos fokig hangulatban voltam. Egy komponista, ha bizonyos rutinja van, bármikor alkothat „valamit”, de az távol fog állni attól, amit ihletben teremtene.

¹⁴ Elena Zachár, *También Dios lo quiere* (Buenos Aires: Editorial Jackson de Ediciones Seletas, é. n.).

¹⁵ Dohnányi halála után, annak kapcsán megjelent kötetei: Ilona von Dohányi, *From Death to Life* (Tallahassee: Rose Printing Company, é. n.); Ilona von Dohányi, *When God Speaks* (Tallahassee: Rose Printing Company, é. n.).

¹⁶ Zachár Ilona naplóbejegyzése, 1951. május 5. MZA Dohnányi.

[...] Amikor kellett a pénz, kénytelen voltam mégis „rendelésre”, úgynevezett „comissio”-ra írni, ami kétszeresen nehezemre esett. Emlékszem, az „Amerikai Rapszódia” két évig készült, mert hiába tanulmányoztam a régi amerikai népdalokat, nem éreztem ihletet, hogy azt a rövidke darabot összehozzam, s csak két év múlva jött el az idő amidőn végre úgy alkothattam meg ezt a művet, hogy megelégedetté tett.¹⁷

Márpedig Dohnányi soha életében nem élt olyan szerény anyagi körülmények között, mint emigrációs éveiben (1944–1960), tehát sokszor előfordult, hogy „kellett a pénz”. Amerikában persze jobb volt a helyzet, mint a háború sújtotta Ausztriában (1944–1948), vagy akár az argentinai másfél év alatt (1948–1949), de az első néhány tallahassee-i év mindennapjait ezzel együtt is súlyos anyagi nehézségek keserítették meg. Így esett, hogy az életműben előtérbe kerültek a tekintélyes honoráriumokkal járó felkérések: egy-egy megbízás nyomán készült a 2. hegedűverseny (op. 43), a *Stabat Mater* (op. 46) és a már említett *Amerikai rapszódia* (op. 47) is.¹⁸ Mindhárom művel kapcsolatban fennmaradt a szerződés valamiféle dokumentációja: ezekből és más forrásokból tudjuk, hogy a Hegedűversenyért Frances Magnes hegedűművésznő 2500 dollárt, a *Stabat Mater*ért a dentoni fiúkórus 500 dollárt, az *Amerikai rapszodiá*ért pedig az Ohio University 1000 dollárt fizetett.¹⁹ Ezek persze nem voltak a munka mennyiségéhez mérhető, igazán nagy összegek. Csak összehasonlításképp: Dohnányi éves fizetése a Florida State Universityn 8500–9000 dollár között mozgott ezekben az években.²⁰ Nem egyszerűen a komponálásért kapott pénzről volt tehát szó, hanem arról a lehetőségről, hogy a megrendelésre készült művek biztosan, sőt vélhetően többször is elhangoznak majd a megrendelő szervezésében

¹⁷ *Búcsú és üzenet*, 28, 33.

¹⁸ Dohnányi opusszámmal ellátott darabjai közt ugyanis máskülönben igen ritka a megrendelésre írott kompozíció. Az *Ünnepi nyitány* (op. 31) esete kivételes: a Pest és Buda egyesítésének 50. évfordulóját ünneplő hangversenyre (1923. november 19.) Bartókkal és Kodállal együtt ő is megbízást kapott egy reprezentatív zenemű megkomponálására. Emellett megemlíthetjük még a nem kifejezetten felkérésre, de ahhoz hasonló indítatásból, pályázatra készített 1. zongoraversenyt (op. 5b) és *Szegedi misét* (op. 35). Előbbinek egytételes verziója a bécsi Bösendorfer-terem megnyitásának 25. évfordulójára kiírt zongoraverseny-pályázatra (bemutató: 1899. március 26., Bécs; a háromtételes változaté: 1899. január 11., Budapest), utóbbi a szegedi fogadalmi templom felszentelésére kiírt pályázatra készült (bemutató: 1935. október 25., Szeged).

¹⁹ Dohnányi és Magnes szerződése, 1948. november 24. (FSU Kilényi–Dohnányi). Továbbá például: Dohnányi levele Herz Ottónak, 1954. március 22. MZA Dohnányi, MZA-DE-Ta-Script 82240.

²⁰ Dohnányi anyagi helyzetéről és bevételeiről lásd Kusz, 34–39.

vagy előadásában. Ezt legjobban az *Amerikai rapszódia* esete illusztrálja, melyet pompás külsőségek közepette, az egyetem alapításának 150. évfordulóján mutattak be, s ehhez méltó fogadtatásban és figyelemben részesült. Márpedig Dohnányinak nemcsak a szó szoros értelmében vett pénzügyi elismerésre volt szüksége új hazájában, hanem a közönség meghódítására is. Hiába volt ugyanis neve már a századelő óta ismert az újvilágban, a háború után személyét érintő politikai vádaknak hitelt adva New York és az észak-atlanti régió szinte teljesen ignorálta őt. Vélhetőleg konzervatív zenéje sem kedvezett megítélésének, mindenesetre összességében elmondhatjuk, hogy a zenei élet periferiájára szorult. A tíz amerikai év alatt az idős Dohnányi folyamatosan azért fáradozott, hogy változtasson ezen – világos, hogy egy ismert és az amerikai zenei élet elitjében is elismert művésszel való együttműködés nagy mértékben segítette volna céljait.

A Concertino születésének körülményei

Dacára annak, hogy a fentebb idézett naplórészlet szerint Dohnányihoz 1951 tavaszán érkezett valamiféle felkérés egy „new yorki [sic] hárfaművésznő” számára írandó darabra, a dokumentumok arról tanúskodnak, hogy 1952 tavasza előtt nem kezdett érdemben foglalkozni az ügyel. Igaz, 1952. április 25-én már úgy utal impresszáriójának, Andrew Schulhofnak a felkérésre, mint egy régebben megbeszélt dologra: „mint ahogy már tudod, a hárfakompozíciót szívesen megcsinálom.”²¹ Valószínűleg több oka is lehetett annak, hogy jó másfél évig halogatta a munkát, mindenesetre a megrendelésekkel szemben érzett általános ellenszenve biztosan szerepet játszott benne. Nyilván egyetemi elfoglaltságai is kötötték a kezét, hiszen 1952-ben is végül a röpké – és munka szempontjából a szubtrópusi forróság miatt sem ideális – nyári szünetben kerített rá sort. Mivel hárfát korábban csak zenekari műveiben használt, alighanem az apparátussal kapcsolatban is bizonytalanságot érzett. S persze kezdettől foga akadályozhatta az a körülmény is, mely végül megpecsételte a Concertino sorsát: „esetleges változtatásokba azonban csak úgy megyek bele, ha azok szükségességét magam is belátom” – írta az imént citált levelében, ami arra enged következtetni, hogy nagyon is számított a megrendelő elégedetlenségére.

²¹ Dohnányi levele Schulhofnak, 1952. április 25. Közli: Kelemen Éva, „Kedves Mici... Dohnányi Ernő kiadatlan leveleiből, 1944–1958 (4. rész)”, *Muzsika* 45/11 (2002. november), 10–16, 10.

Ezek után aligha meglepő, hogy a tényleges kompozíciós munka is igen nehézkesen haladt. Korábban ezt csupán közvetve, Dohnányi egy John Kirnhez szóló, baráti leveléből sejtthettük: a jelenleg ismert egyetlen olyan dokumentumból, melyben a zeneszerző arról panaszkodott, hogy alkotói munkáját a politikai vádakkal kapcsolatos belső nyugtalanság akadályozta. A levél 1952 kora nyarán kelt – vagyis éppen a Concertino keletkezésének idején.²² Dohnányi feleségének nemrégiben előkerült naplói azonban híven dokumentálják a meglehetősen gyötrelmes folyamatot. Egy április 6-i bejegyzésből például arról értesülünk: „Ernő is dolgozik egy hárfakompozíción, amit a Schulhofnak küld, aki 500 dollárt ajánl érte.” (Mégfogalmazása, azaz hogy Edna Phillips neve helyett Dohnányi impresszárióját említi, azt sugallja, hogy az ügyben ő is kulcsszerepet játszott.) Már javában benne járunk az elviselhetetlenül meleg floridai nyárban, amikor Zachár aggodalmasan megjegyzi: „Vérzik a szívem, ha látom, mennyit fárad, pedig a kompozíciója nem halad, [...] mindig újraírja, amit leírt.”²³ Nyugtalansága nem alaptalan: a zeneszerző ugyanis nemcsak roppant kiemerült volt az egyetemi tanév végén, de hosszú idő óta egy megoldhatatlannak tűnő arcüreggyulladásal küszködött, melyet a légkondicionálásnak, illetve gyógyszer-allergiájának köszönhetett. Zachár Ilona több alkalommal rögzítette, hogy férjének folyamatos hőemelkedése van, ami megterheli a szívét is (ne feledjük: Dohnányi éppen ezekben a hónapokban töltötte be 75. életévét).

Legalább olyan figyelemre méltó a bejegyzés második része – „mindig újraírja, amit leírt” –, mivel a Concertinóból a legtöbb Dohnányi-műhöz hasonlóan nem maradt fenn vázlat vagy folyamatfoglalmazvány, csupán egyetlen tisztázat. Ilona futó megjegyzése tehát egy olyan, rendkívül fontos mozzanatra utalhat, miszerint a zeneszerző szándékosan nem őrizte meg a kompozíciós munkához kapcsolódó kéziratait. (Ezt a feltételezést alátámasztja a Fuvola-passacaglia esete is: talán azért is maradt fenn az életmű utolsó opuszának a szokásosnál jóval nagyobb forrásanyaga, mert a szerzőnek nem volt már módja megsemmisíteni, esetleg csak a publikálás után akarta felszámolni a munka dokumentációját.)

Nemcsak az időjárás és a betegségek árnyékolták azonban be 1952 nyarat a floridai Dohnányi-házban, hanem az anyagi nehézségek is. Az ilyen természetű gondok, mint arról már szó esett, persze Dohnányiék egész ame-

²² Dohnányi levele John Kirnnek, 1952. június 9. MZA Dohnányi, MZA-DE-Ta-Script 82230.

²³ Zachár Ilona naplóbejegyzése, 1952. július 29. (ZTI Dohnányi).

rikai periódusára jellemzőek voltak, hiszen összességében elmondhatjuk: Dohnányi statisztikailag átlagosnak mondható, ezzel együtt kissé méltatlan egyetemi fizetése, valamint korlátozott koncertlehetőségei nem hoztak annyi bevételt, amennyi az ötagú család számára kényelmesen elegendő lett volna. Súlyos nehézséget jelentett például a tallahassee-i letelepedéssel egy időben egyetemista korúvá serdült gyerekek, az Ilona első házasságából származó Helen (Muci) és Julius (Öcsi) taníttatása. A Concertino keletkezésével egy időben Julius tanulmányai akadtak el: „A szívem megreped, ha arra gondolok, hogyan taníttatjuk Öcsit tovább? Lehetetlen, nem bírjuk” – sóhajt fel Ilona az imént idézett bejegyzésben.

Egy nappal később – július 30-án – arról értesülünk, hogy Dohnányi „annyit vajúdik azzal a hárfa koncerttel, még két tétel sincs meg”. A megjegyzés kivált akkor sokatmondó, ha tekintetbe vesszük, hogy szűk három héten belül, augusztus 17-én már „Ernő befejezte a hárfa koncertet”. A versenymű három tételből áll, amelyek közül az utolsó – Dohnányi életművében nem szokványos módon – egy lassú, kissé töredékes darab, amely szinte kizárólag az I. tétel témáit használja. Még az sem kizárt tehát, hogy a szokatlan befejezés kifejezetten a rossz körülményeknek, a sürgető határidőknek tudható be.

A Concertino stílusáról

A Hárfa-concertinónak persze nemcsak keletkezési körülményeit övezik kérdések, de bizonyos zenei sajátosságai miatt is magára vonja a figyelmet.²⁴ Formai stratégiáját tekintve például feltétlenül különlegesnek számít az életműben: mind a tételtípusok és a tételrend, mind pedig az egyes tételek formálása szintjén. Már a háromtételes szerkezet sem magától értetődő, s nemcsak azért, mert Dohnányi versenyművei többségükben négytételesek, hanem mert a nyitótétel mérsékelt tempója, az *attacca* tételkapcsolások, illetve a *Più adagio* finálé egyedi struktúrát kölcsönöz a kompozíciónak. Fontos megjegyezni, hogy a szerző ezt leszámítva soha nem zárt szonátaciklust lassú tétellel. Tizennégy zenekari- és kamarazenekari ciklusában mindig a hagyományos gyors-lassú-gyors dramaturgiát alkalmazta,²⁵ de lazább, szvitszerű sorozatainak összeállításakor is elmaradhatat-

²⁴ A mű részletes elemzését lásd Kusz, 269–313.

²⁵ Zongorás kamarasonáták (op. 8, op. 21), vonósnégyesek (op. 7, op. 15, op. 33), zongoraötösök (op. 1, op. 26), szextett (op. 37), szimfóniák (op. 9, op. 40), zongoraversenyek (op. 5, op. 42), hegedűversenyek (op. 27, op. 43).

lannak tekintette a gyors finálét.²⁶ A lassú zárást még olyankor is kerülte, amikor a mű végén egy korábbi tétel mérsékelt tempójú anyagát idézte fel.²⁷

Legalább ilyen meglepő a nyitótétel koncepciója: annak ellenére ugyanis, hogy Dohnányi nagyszámú szonátaciklusában kivétel nélkül szonáta (szonáta-allegro) formában írta a nyitótételt, a Concertino I. tétele mintha más úton járna. A darab hullámszó hárfakíséret felett lágyan beúszó, fafűvös témával nyit (A), melynek egy transzformált alakja jelenik meg a második szakaszban (B). Az A és B téma-területeket átvezető jellegű szakasz (C) zárja, amelyet a D-rész követ egy nagyobb ívű, az eddigieknél jobban lekerített melódiával. Tematikus szempontból idáig teljes joggal értelmezhetnénk szonáta-expozícióként a formát: eszerint az első három szakasz az 1. téma-területnek, a zárt és melodikusabb D-egység pedig a melléktéma-nak felel meg. Az „expozíciót” azonban nem követi szabályos kidolgozási szakasz, majd visszatérés. Ehelyett a négyrészes struktúra (A–B–C–D) még egyszer megismétlődik (A'–B'–C'–D'), s végül az A harmadik, rövidebb variánsa is felbukkan (A''). A mű szerkezete leginkább tehát egy két-részes, párhuzamos formára hasonlít. Sőt a kétszer lejátszódó (A–B–C–D–A'–B'–C'–D') és harmadszor is újraindulni látszó sorozat (... A'') olyan hatást kelt, mintha a tétel csupán kivágata lenne egy végtelen zenei folyamatnak. A tematikus fejlesztő munka (kidolgozás) és a hangsúlyos rekapi-tuláció hiányában egy, a drámai szonátaformától gyökeresen különböző, konfliktusmentes, szemlélődő szerkezet jön létre, melynek líraiságát a zenei anyagok gyengéd karaktere is hangsúlyozza. Ugyanez a lineáris elv vezérli a másik két tétel felépítését: a scherzo-középtétel improvizációszerűen sorakoztatja egymás után a frázisokat, a lassú finálé pedig kétszer ismétli tágas, boltíves témáját, majd egy semmibe vesző zárószakasszal kerekedik le.

A Concertinót jellemző „lineáris” formai stratégia részben a szövésmód következménye, mely önmagában sem tipikus Dohnányi életművében. Legsikerültebb műveire ugyanis nemcsak a szonáta-elvű dramaturgia, hanem a Beethoentól, illetve Brahmtól örökölt tematikus fejlesztő gondolkodásmód is jellemző. A dallami körvonalakat érintetlenül hagyó téma-

²⁶ Például: Szerenád (op. 10), *Humoreszkek szvit formában* (op. 17), fisz-moll szvit (op. 19), Szvit régi stílusban (op. 24), *Ruralia hungarica* (op. 32), *Suite en valse* (op. 39).

²⁷ A fisz-moll szvitben (op. 19) például a lassú témavisszatérés után néhány ütemes, gyors, frappáns befejezést választott, az esz-moll zongoraötös (op. 26) változékony – részben lassú – fináléját pedig végül ugyancsak némileg gyorsabb tempóban zárta (*Allegro ma non troppo, tranquillo*).

transzformáció mint egy tételen belüli feldolgozási technika ezzel szemben alig fordul elő életművében. Annál érdekesebb, hogy a Concertinóban – s mellette a szintén kései fuvola–zongora Áriában (op. 48/1) – ehhez a kompozíciós módszerhez nyúlt a szerző. A Concertino főtémája az első szakasz mindhárom előfordulásakor megjelenik (*A*, *A'*, *A''*), mindannyiszor – egy szakaszon belül is – kissé variált alakban. Igen képlékenynek mutatkozik például az első három hangközlépés: hol a nagy szekund szűkül félhanglépésre, hol a kvartok egyike–másika alakul tritonusszá. (1. kotta) Az *A*-téma variánsaiból származik másik két formaszakasz anyaga is. A dalam a *B*-szakaszban határozott, majdnem harcias karaktert kap, a *C*-szakaszban újra puhává válik – előbbiben elsősorban kitágulnak, utóbbiban inkább szűkülnek az eredeti hangközök. Az *A* téma ilyen dominanciája egyfelől egységes tematikus arculatot ad a műnek, másfelől azonban a hangközök képlékenysége miatt sajátosan elmosódott harmóniai világot eredményez.

1. kotta. A Concertino tématranszformációi

2. ütem (*A*) *dolce*
Cl. *p*

6. ütem (*A*) *espr.*
Ob. *p*

17. ütem (*B*)
Arpa *poco f*

28. ütem (*C*) *espr.*
Cl. *mp* *poco f*

A Concertino hangzása és tématranszformációi egyértelműen Debussy-re emlékeztetik a hallgatót. Az I. tétel „nem-drámai”, mégis feszes struktúrájáról a francia szerző egy korai műve juthat eszünkbe: a Vonósnégyes (1893). A Debussy első alkotói periódusának végét jelző, új utakat kereső darabról az elemzők általában úgy vélekednek: egyfelől – külsőségeiben – rokonságot tart a műfaj klasszikus formai hagyományaival, másfelől azonban – építkezését, szövés módját tekintve – már a *Faun délutánjának* szerkesztő elve, az egytémás variálás, illetve a zenei egységeket szétfeszítő arabeszk jellemzi.²⁸ Dohnányi művében a Debussyvel rokon, gesztusszerű, kissé anyagtalan melodika hasonlóan uralja a különböző tématerületeket, s állandó variálódása ugyanúgy megakadályozza a szonáta-dramaturgia kibontakozását. Mindemellett a darabra általában jellemző képlékeny harmónia, a tonalitás határait kitágító dallamkörvonalak, a kvartok, tritonuszok és lá-szeptimek gyakorisága, a paszellszínű tónus, a hárfa és a fuvola központi szerepe mind-mind valamiféle impresszionista hangzás-kísérletként értelmezhető.

Hozzá kell tenni, hogy míg az egy tételen belüli tématranszformáció ritka eljárásnak számít Dohnányinál, az nagyon is gyakori nála, hogy egy szonátaciklus két szélső tételét egyazon téma különböző karakterszínű variációja köti össze Liszt, sőt Bartók megoldásainak mintájára. Az utóbbira utalva Tallián Tibor például úgy fogalmazott a 2. zongoraverseny transzformáció-párjáról: „az egyik az ideális, a másik – ha nem is a torz, mindenesetre: a groteszk.”²⁹ A tételek ilyen összekapcsolása a Concertinóra is jellemző, sőt a III. tétel úgyszintén teljes egészében a nyitótétel A-témájából építkezik (lásd az *1. kottán*): mintha a középtétel játékos hangja csupán múltó szélső lenne, s lecsengésével az I. tétel megválaszolatlanul maradt kérdései újra előtérbe kerülnének. Itt azonban biztosan nem ideális és torz, vagy akár ideális és groteszk szembeállításáról van szó. Ami a dallam- és harmóniakezelés szempontjából „impresszionista” és „romantikus”, az a karakter tekintetében legfeljebb „labilis” és „szilárd”, „nyugtalan” és „megnyugvásra lelt”, „disszonáns” és „harmonikus” egymás mellé állítását jelentheti. E különös természetű kettősség alapvető szerepet kap a mű kon-

²⁸ A vonósnégyesről lásd például: Paul Dukas-nak a mű bemutatóját követően írott elemző kritikáját (*Revue hebdomadaire*, 1894. ősz, idézi: Léon Vallas, *Claude Debussy et son temps*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1932, 134–135).

²⁹ Tallián Tibor, „Magyar versenymű a 20. század első felében”, in *Zenatudományi dolgozatok 1997–1998*, Gupcsó Ágnes (szerk.) (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 1998), 151–162, ide: 154.

cepciójában, s a szokásosnál egyedibbé teszi a ciklusszervezés funkcióját, bensőségesebbé annak mondanivalóját.

A zárótétel lényege tehát, hogy benne a sok átalakuláson keresztülment A-téma minden korábbtól határozottan különböző formában jelenik meg. A tonális bizonytalanságot indukáló, kétkvartos dallam egészen új oldaláról mutatkozik be: a kissé körvonalaltalan gesztusból magától értődően egyszerű harmonizálású, tágas, melodikus téma lesz. Ráadásul az A-dallam nemcsak önmagában válik tonálisan zárttá, hanem három egymást követő megszólalása egyetlen, közel azonos sorokból épülő, boltíves dallamot hoz létre, amely nagyban különbözik az I. tétel improvizatív témaexponálásaitól. A hangvétel is megváltozik: az improvizatív szövésű, légies atmoszférájú I. tétellel szemben a III.-at súlyosabb, érzelmesebb alaphang jellemzi. Ezt a változást a hangszerelés is megerősíti: bár először a hárfa intonálja a dallamot, másodjára a csellók és brácsák szólaltatják meg, s ez a bársonyos, *espressivo*, mélyvonós szín gyökeresen eltér a korábban hallottaktól. Dohnányi mintha Debussy felől Brahms felé fordult volna saját stílusába ágyazván az attól kissé idegen, annak ellenálló anyagot, és ebben mintha a régi mintaképtől való elszakadás lehetetlensége jutna kifejezésre.

Zenébe foglalt titkok

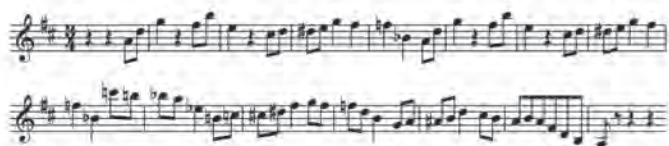
A Concertino bensőséges narratívájában alighanem jelentősége van annak is, hogy az utolsó tétel, s egyben a teljes mű leghosszabb, legkiforrottabb dallamát a mélyvonósok szólaltatják meg. Dohnányi számára ugyanis a cselló különös jelentőséggel bírt, mivel édesapja kiváló amatőr gordonkás volt. Első zenei élményei a gordonkához kötődnek, s jellemző, hogy gyermekkori művei közt egy sor cselló–zongora-darab szerepel, köztük első többtétéles ciklusa is, az édesapjának dedikált duószonáta (1888, G-dúr). Csellóra és zenekarra komponált felnőttkori művét, a méltán népszerű *Konzertstück*-öt is úgy szokás értelmezni, mint a keletkezése idején már nagybeteg édesapának szóló búcsút.³⁰ Talán nem véletlenszerű tehát a cselló megjelentetése és – mintegy megoldásként – középpontba állítása a Concertino bensőséges intonációjában.

Emellett egy másik személyes kötődése is felmerülhet a műnek. 1950. novemberi levelében Dohnányi húga, „Mici” – az évtizednyi levélanyag-

³⁰ Vázsonyi, 104–106.

ban kivételes módon – kottás feljegyzést küldött bátyjának, amelyet a következőképp kommentált:

Egyébként sok bajotok volt és van és a jót eddig még mindig nehéz áldozatok révén kellett kiharcolnotok, semmi sem ment és megy simán Nálatok. Vajon azért van-e, hogy aztán mindent annál jobban szeressetek élvezetek?? Mindennek a vége olyan legyen, h. legyen okotok egy kedves vidám melódiámra – mit szóltok hogy ilyen valami nekem eszembe jut az én zenétlen életemben? – táncolni. Leírom gondolatomat, füttyöljétek el. [Kotta.] Ezt most ki kéne dolgoznom, de nincs erre időm, várok erre „hivatottabbak”-ra; de van még egy gondolatom, persze a kidolgozást szintén a „technikusom”-ra bízom. Talán még helyesebb, kedvesebb.



Ugye-e, egészen csinosak, érdemesek a feldolgozásra. Sajnos még zongorám sincs, hogy kicsit kiprobálhassam.³¹

A Mici által lejegyzett második, kissé bizarr melódiának több eleme ismerős lehet számunkra: kezdete csakúgy kvartokat épít egymásra, mint a Concertino főtemája, hasonlóan bizonytalan tonalitású, s még előjegyzése is megfelel az op. 45 első tételének. Vajon lehetséges-e, hogy a Concertino különös tematikája kapcsolatban áll ezzel a dallammal? Foglalkozhatott-e Dohnányi a melódiával a levél megérkezésekor, hogy aztán jó egy esztendővel később tudatosan vagy öntudatlanul felidézzé? A szerző néhány alkalommal korábban is merített már zenei inspirációt a hozzá közel állóktól, például a Gruber Emma témájára írt zongoravariáció-sorozatban (op. 4) vagy a „Bókay bácsi témájára” írt változatokban (op. nélk.). Nem teljesen alaptalan tehát kapcsolatba hozni a Concertino témáját Mici dallamával, s ez a speciális inspiráció összefüggésben lehet azzal a feltételezéssel is, hogy a szeszélyes mozgású dallam végül az apa hangszerén nyugszik meg. Más kérdés persze, hogy valóban lehet-e tudatosság a viszonylag távoli zenei rokonság esetében, amikor a rendelkezésünkre álló források

³¹ Dohnányi Mária levele Dohnányinak, 1950. november 26. MZA Dohnányi, MZA-DE-Ta-Script 80358.

tanúsága szerint Dohnányi nem tett erre utalást, sőt Mici szinte egyáltalán nem ismerte a Concertino keletkezési körülményeit. Természetesen ha ezt a kapcsolatot el is vetjük, a Concertino vallomásszerű bensőségessége akkor sem vitatható.

Hogy a mű inspirációjában ilyen szubjektív motívumokat keressünk, azt mindenekelőtt az utolsó ütemek indokolják. (2. kotta) Ebben a *Poco adagio* szakaszban felbukkanó, ereszkedő, kromatikus motívumtöredékek egyszerre emlékeztetnek az I. tétel *D*-témájának egy jellegzetes, moduláló fordulatára és a Scherzo alapanyagára, ám a motivikus rokonság itt már nem is fontos. Lényegesebb a zene sejtelmessége, ködbe vesző színe. A hárfa-*glissandók* és a *pizzicato* vonások mellett az üstdob halk, el-elakadó H-orgonapontja határozza meg a hangzást – talán nem túlzás ezt szívdobbanásokhoz hasonlítani. Az elhaló lüktetést, s a körülötte lassan semmivé foszló anyagot valószínűleg az elmúlás kifejezésének tekinthetjük, mégpedig az alkotó saját elmúlásának, amelyben a legfontosabb, legkorábbi érzelmi kötelékek, így az apa képe is felderenghet. Ha a Concertinót valamilyen kései stílárius útkeresésként értelmezzük, melyben a zeneszerző hangszínnel, témákkal, variációs stratégiákkal, formával egyaránt kísérletezett, az utolsó tétel egy olyan tágabb értelmezést is kínál, miszerint az élete végére merőben új környezetbe került Dohnányi elszigetelődését kockáztatva sem tud már elszakadni saját hagyományaitól, s feloldódást csak az elmúlástól vár.

2. kotta. A Concertino záró ütemei

Az elmaradt bemutató

Ha feltételezzük, hogy az imént körvonalazott narratíva valós – márpedig a mű végkicsengése aligha sugallhat döntően mást –, akkor tulajdonképpen nem meglepő, hogy Dohnányi nem szorgalmazta túlságosan a bemutatót. A megbízás ellenére talán nem feltétlenül a nagy nyilvánosság elé szánta ezt a vallomásszerű zenét. Az elutasítás után vélhetőleg nem akart kockáztatni újabb kudarcot sem, sőt talán úgy vélte, az intim mű nemigen érvényesülhet jól koncertteremben.

Miután Ilona naplójából pontosan értesülünk arról, hogy még 1952 szeptemberében megérkezett a keserves munkáért cserébe nagyon is csekélynek érzett 500 dolláros honorárium, csak szórványosan értesülünk a folytatásról. Úgy tűnik, Dohnányi egy év elteltével érdeklődhetett Phillipsnél, hiszen egy évszámot nem tartalmazó, augusztus 28-ra datált levélben a hárfaművész nő sűrű elnézésekérések közepette ígéretet tett arra, hogy dolgozni kezd a Concertinóval, és megfelelő helyet–időpontot keres a bemuta-

tására.³² Az utóbb történetek ismeretében azonban nagyon is kérdéses, hogy Phillipset csakugyan szakmai és családi teendői szólították el Dohnányi művének tanulmányozásától. Valószínűbb, hogy roppant kínosnak találta a szituációt, s ezért halogatta döntését. Mindenesetre ezen a ponton még nem szakadt meg végleg kapcsolatuk: Dohnányi európai körútja után Schulhof egyszer még biztosan tervezett találkozót Phillipsszel.³³ Ettől talán nem függetlenül Dohnányi feleségének egy 1956 őszén keletkezett levelében is az a hiú remény jut kifejezésre, hogy a premierre mégis sor kerülhet, mert talán „a londoni sikerek hatottak az illető hölgyre”.³⁴ Nem így lett, s a bemutató – legalábbis Philipsszel és a szerző életében – sajnálatos módon elmaradt. S bár Dohnányi húga tudni vélte egy reménybeli magyarországi előadásról, erre természetesen aligha lehetett esély az 1950-es években.³⁵ Dohnányi Mária ilyen tájékozatlansága is jellemző azonban: ő, aki gyermekkorától aktívan követte bátyja zenei működését, és Amerikába írott leveleiben is fáradhatatlanul érdeklődött az újonnan készült művekről, s oldalakat töltött meg a sosem hallott Hegedűverseny, a *Stabat Mater* vagy az op. 44-es zongoradarabok iránt való vágyakozásának taglalásával, a Concertinót alig említette.

S hogy miért bizonyulhatott Phillips hajthatatlannak? Egy visszaemlékező szerint igen csálódott lett, amikor kézhez kapva a partitúrát azzal szembesült, hogy a darab az ő ízlésétől távol álló „neoromantikus” stílusban íródott.³⁶ Ezen kívül azonban legalább két fontos, zenei oka lehetett az elutasításnak. Az egyik ezek közül, hogy Dohnányi művében a szólóhangszer kevésbé reprezentatív módon jelenik meg; a szerző mintha nem abban az értelemben szánta volna főszereplőnek, ahogyan azt egy hagyományos versenymű esetében várhatnánk. A mű apparátus-jelölése persze részben magyarázatot ad a hangszerkezelésre: „*Concertino* – írja az autográf, majd

³² Edna Phillips levele Dohnányinak, évszám nélkül, augusztus 28. MZA Dohnányi, MZA-DE-Ta-Script 80152.

³³ Andrew Schulhof levele Dohnányinak, 1956. október 8. MZA Dohnányi, MZA-DE-Ta-Script 81209.

³⁴ Zachár Ilona levele Schulhoféknak, 1956. október 10. MZA Dohnányi, MZA-DE-Ta-Script 82300.

³⁵ Mici a következőket írta: „Állítólag, Maga, Ernőm a hárfaconcertójáról írt Rékainak, aki azonban nagy elfoglaltsága miatt annak előadásáról lemondott (Igaz? Nem hiszem, hogy Maga ezt a concertot neki ajánlotta volna.) Most azonban egyik tanítványa, éppen a fent nevezett Lubik leány [Lubik Hédi] szeretné játszani és tudni, hogyan lehetne ezt a művet megszerezni.” Dohnányi Mária levele Dohnányinak, 1957. április 23. MZA Dohnányi, MZA-DE-Ta-Script 81341.

³⁶ Sara Cutler (American Harp Society) közlése (email, 2008. szeptember 23.).

egy sorral lejjebb – for Harp and Small Orchestra.”³⁷ S érdemes figyelni a pontos apparátus-jelölésre, hiszen Dohnányi nagy jelentőséget tulajdonított a nűánszoknak. Többször felhívta például a figyelmet arra, hogy hegedűre és zongorára írt szonátájának pontos megjelölése zongora-hegedűszonáta (tekintettel a billentyűs hangszer domináns szerepére), de érdekes az is, hogy egy nyilatkozata szerint a *Gyermekdal-variációk* semmiképpen nem tekintendő „3. zongoraversenynek”. A mű apparátus-előírása – figyelemzet Dohnányi – egészen pontosan úgy szól: „for orchestra and *obbligato* piano.”³⁸ A hárfa és a kisenekar³⁹ kiegyensúlyozott viszonya, valamint a szólóhangszer visszafogott kezelése mindenesetre bizonyosan oka lehetett annak, hogy Edna Phillips nem találta megfelelőnek a művet, hiszen a textúra a hárfajátékos szempontjából nem kifejezetten mutató. A hárfa önálló tematikus szerepet elvétele kap: csupán egy rövid témát a nyitótételben és a szólószakaszt a záró lassúban. Másutt elsősorban a harmóniai háttér megteremtésében vesz részt, de még a *Gyermekdal-variációk*ból ismerős effektusok is ritkán jellemzik szólamát – látványos *candenzár*ról pedig nyilvánvalóan szó sem lehetett egy ilyen, bensőséges tónusú mű esetében. A *Concertino* textúrája tehát szinte csak abban különbözik más, hárfát is foglalkoztató zenekari Dohnányi-művektől, hogy a hárfa-szín folyamatosan jelen van, illetve hogy az akkordfelbontásos kíséret a lehető legváltozatosabb figurációkban realizálódik.

A másik ok, ami miatt Phillips elutasíthatta a művet éppen a mechanikus figurációkhoz kapcsolódik. Akár a zeneileg legegyszerűbb akkordjátékot hárfas szemmel vizsgálva is feltűnik, hogy Dohnányi írásmódja technikailag nem teljesen kifogástalan. Ezt ő maga is sejtette, hiszen felesége a következőket írta egy levelében: „Gyönyörű mű, de azt mondja, több dolga volt vele, mint bármi mással idáig, mivel hárfára írni igen nehéz és szokat-

³⁷ Ennek megfelelően Grymes műjegyzékében például „Concertino” szerepel a címben, s csak az apparátus leírásánál jelenik meg a hárfa (Grymes, 50). Más műjegyzékekben a mű a következő címmel szerepel: „Concertino for Harp and Chamber Orchestra” (Podhradzky, 370, Kiszely-Papp, 29), Concertino hárfára és kamarazenekearra (Vázsonyi, 363).

³⁸ Interjú Dohnányival, Athens, Ohio, 1958. (MZA Dohnányi).

³⁹ A hangszerelés kapcsán meg kell még jegyezni, hogy a műjegyzékek mindegyike a „kamarazenekekar” kifejezést használja, pedig Dohnányi következetesen „small orchestra” névvel illetve a kísérő együttest. Ennek talán azért van jelentősége, mert szemben egy kamarazenekekar rögzített apparátusával a zeneszerző kifejezetten arra ad utasítást az autográf címlapján, hogy nagyobb teremben történő előadás esetén a vonósok száma növelendő (3–2–2–2–1 összeállításról 6–5–4–4–3-ra).

lan.⁴⁰ Ennek ellenére Dohnányi játszható szólamot írt a szólóhangszernek – kivált ahhoz képest, hogy teljesen magára volt utalva, hiszen a komponálás során nem tudott előadóművésszel konzultálni. Inkább úgy tűnik, mintha nem aknáztta volna ki a hárfa „mutató” lehetőségeit, s nem alkalmazott volna olyan, bravúrosnak ható, technikailag mégsem bonyolult megoldásokat, mint például a széles akkordfelbontások. Egyszóval: hárfaírásmódja kissé hálátlan, s mint ilyen, teljességgel különbözik a Salzedo-féle, sok esetben *show*-elemekkel is tarkított, extrovertált stílustól. Az persze nem valószínű, hogy Dohnányi látványos darabot tervezett volna, de hogy tudatos lehetett-e a Salzedo-iránnyal való ilyen szembenállás, kérdéses. A darab elkészültét dokumentáló rövid leírásban mindenesetre újra hangsúlyt kapnak a technikai komplikációk:

A hárfa-koncert elkészült, és leírhatatlanul szép. Persze csak zongorán hallhattam egyenlőre [sic], hiszen alig néhány napja kész; 12-15 percig tart, három tétel. Sok munka volt vele, mert E. nem volt szokva hárfa írásra, folyton pedálokkal, állásokkal stb. kellett közben bajmóldni, de megérte a fáradságot [sic]. Sajnos egy hárfa-művésznőnek lesz ajánlva, akinek joga lesz három évig ezt kizárólagosan játszani, de ennek viszont az az előnye, hogy ő folyton fogja játszani, mert ki fogja akarni használni ezt az időt s ő igazán elsőrangú művésznő.⁴¹

Bár Phillips nem játszotta „folyton” a kompozíciót, épp ellenkezőleg, egy másik Salzedo-tanítvány, Lucile Lawrence az 1970-es évek végén elővette, hogy átdolgozza: könnyítsen Dohnányi hárfaírásmódján, s összességében koncertszerűbbé tegye a darabot. A New York-i illetőségű Lyra Music Company által 1981-ben megjelentetett kotta kizárólag a hárfa-szólamot tartalmazza. A hárfaszólam megközelíthetőbbé tételének érdekében a közreadó újjrend-javaslatokkal élt; vélhetően ezért rendezte át a zongorista-szerző számára logikusabbnak tűnő, ötös osztású arpeggiós anyagokat a négy ujjal játszó hárfa kezére; s ezért kerülhetett sor a nehezen játszható, repetitív tematika csalfinta hárfasítására (két kézre osztására) is. S bár állítólag a kiadvány hatására Amerikában többen újra műsorra tűzték a kompozíciót⁴² – vagyis az említettek feltételezhetően valóban idiomatiku-

⁴⁰ Zachár Ilona levele Dohnányi Máriához, 1952. augusztus 10. (OSZK).

⁴¹ Zachár Ilona levele Dohnányi Máriához, 1952. augusztus 25. (OSZK).

⁴² Sara Cutler (American Harp Society) közlése (email, 2008. szeptember 23.).

sabbá tették Dohnányi hárfaszólamát – a közreadás rendkívül sok gyengeséggel küzd. Ezek közül mindjárt a legzavaróbb, hogy a kiadvány nem közli célját, elveit, de tulajdonképpen a közreadó nevét is elhallgatja, mint ahogy azt is, hogy miféle kézirat alapján készült. Amennyiben abból a számkra ismert egyetlen tisztázatból, melynek egy Lichtpausra írott példánya Kilényi Edward tallahassee-i otthonából 2002-ben került az MTA Zenetudományi Intézetének Dohnányi-gyűjteményébe, rendkívül sok pontatlanságot azonosíthatunk. Hogy a mű teljes dinamikai berendezése mintha egy szinttel feljebb lépne (azaz például *mezzoforte* helyett *forte*, *forte* helyett *fortissimo* szerepel), illetve hogy a közreadó sok helyütt oktávval erősíti a hárfa fontosabb dallamhangjait – még csak-csak elfogadjuk, ha figyelembe vesszük, hogy a kiadvány egyik célja feltehetőleg a hárfa hangzásbeli súlyának növelése lehetett. Ettől azonban figyelembe lehetett és kellett volna venni a szerző aprólékosan kidolgozott dinamikai rendjét. Hogy a kotta szerint Edna Phillipsnek szól az ajánlás, szintén érthető, mivel a megbízás tulajdonképpen teljesült, ráadásul a közreadást Edna tanára készítette (bár mint tudjuk, az ismert autográfon valaki – valószínűleg Dohnányi – kihúzta a nevet). Semmiféle mentség nincs azonban az olyan átalakításokra, mint a tételszámok elhagyása, vagyis a Concertino egytételes műként való közlése, illetve a hárfaszólam transzponálása több helyütt. A közreadó feltehetőleg úgy vélte, a hangzáson nem változtat, hogy nála a III. tétel H-dúr helyett 7 bé előjegyzésben szólal meg, a hárfajátékos előtt ily módon teljességgel rejtve marad azonban a mű h-mollból H-dúrba tartó hangnemi terve, nem beszélve a halál-hangnemek szimbolikájáról.

* * *

Úgy tűnik tehát, mintha a Concertino valamiféle balcsillagzat alatt született volna, azzal az előítélettel, hogy a megrendelő tetszését úgysem nyeri majd el (valószínűleg Dohnányi impresszáriójának jelentős szerepe volt abban, hogy a szerző egyáltalán elvállalta a mű megkomponálását). A rossz előérzetek beigazolódtak: Edna Phillips soha nem adta elő a darabot. Ebben azonban valószínűleg nem csak a stílussal kapcsolatos nézeteltérések játszottak szerepet, mint ahogy azt elsőre gondolhatnánk, hiszen ha így volna, valószínűleg egyáltalán nem került volna sor a megbízásra. Legalább ilyen nagy problémának látszik a mű visszafogott, bensőséges alaptónusa, mely nem biztosít csillogó sikert a szólistának. Ugyanakkor, amit a darab cserébe nyújt – a konzervatív emigráns zeneszerző komor vallomá-

sát –, az 1950-es évek Amerikája valószínűleg sem érdekesnek, sem hitelesnek nem találhatta. Ezzel Dohnányi is tisztában volt: a mű mostoha recepcióját valószínűleg kedvezőtlenül befolyásolta, hogy a dokumentumok szerint ő maga sem sürgette előadását, sőt mintha valamelyest leplezte is volna a kudarcot. A mű sikertelenségének tehát számos, egymással összefüggő oka van, kudarca azonban mindenképpen végzetszerű: az a mű, melyet életbevágóan fontos lett volna mutatóssá, *alkalmassá* komponálni, hogy Edna Phillips és köre segíthesse Dohnányi amerikai érvényesülését, talán a teljes életmű legintimebb, leginkább befelé forduló, s egyben legmegrendítőbb darabja lett.